

A történelmi reprezentáció

FRANK R. ANKERSMIT

1. MAGYARÁZAT, INTERPRETÁCIÓ, REPRESENTÁCIÓ

Hajlamosak vagyunk azt gondolni a tudományfilozófiáról és a történetfilozófiáról, hogy azok – szigorúan racionális diszciplínák lévén –, mentesek a szubsztanciális előfeltevésektől. Ezért aztán úgy hisszük, alkalmasak a tudomány és a történettudomány „előfeltevéseinek” vizsgálatára. Mindenki számára nyilvánvaló azonban, hogy ez az elképzelés túlságosan optimista. Foucault kifejezésével élve, mint minden *diskurzusnak*, így a tudományfilozófiának és a történetfilozófiának is megvannak a maguk esszencialista előfeltevéseik – esszencialista előfeltevések arról, hogy melyek a tudomány és a történelem lényegi problémái a filozófia szemszögéből nézve. Amint azt Foucault és Hegel oly fáradhatatlanul igyekeztek bizonyítani, ezeket az előfeltevéseket akkor tártuk fel, ha megtaláljuk azt a határt, ami a kimondhatót a kimondhatatlantól elválasztja egy adott diskurzuson belül.¹ Ezért talán nem indokolatlan azt állítani, hogy egy diskurzus előfeltevéseit nem kimondatlan premisszáival vagy végső alapjával kell összefüggésbe hoznunk, hanem inkább azzal, amit a diskurzus kizár, ha sonlóképpen ahhoz, ahogyan a tabu is kizár bizonyos beszédmódokat.

Egy diskurzusra jellemző előfeltevések feltárásakor az a legcélravezetőbb eljárás, ha megvizsgáljuk terminológiáját.² Egy diskurzus szemantikai leltára szükségképpen meghatározza azt az említett határt, amely a nem-mondható és a kimondható, a tárgyalható, a vizsgálható között húzódik. A szókészlet és a terminológia tehát kifejezi, hogy mit tartanak lényeginek abban, amit tárgyalnak. Például a logikai pozitivisták és Popper, illetve a kuhniánusok között lezajlott

¹ Ez a gondolat természetesen középponti jelentőségű Hegel dialektika-fogalmában. Foucault vonatkozó gondolatait lásd FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours: Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, 1971 (magyarul: FOUCAULT, A diskurzus rendje, ford. Romhányi Török Gábor, in uő, *A fantasztikus könyvtár. Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk*, vál. és ford. Romhányi Török Gábor, Pallas Stúdió, Budapest, 1998, 50–74.).

² Ennek a javaslatnak a gondolkodástörténetre vonatkozó implikációit demonstrálja kiváló tanulmányában: POCOCCO, J. G. A., *Politics, Language and Time*, New York, 1973.

vita nem elsősorban a tudás növekedéséről szólt (ahogyan azt a viták résztvevői gondolták), hanem – a szókészletek különbözősége miatt – inkább arról, hogy mi tekinthető lényeginek a tudományos felfedezésben. A korábbi vita álláspontjai szerint a tudományos feltételezések verifikálása (logikai pozitivisták) vagy falszifikációja (Popper és tanítványai) tekintendő lényegnek, a későbbiben viszont a tudományos retorika természeté lett a lényegi kérdés (vagyis az, hogyan vitatkoznak egymással a tudósok, illetve általában milyen érveket tartanak döntőnek).

Mindez megfigyelhető a történetfilozófiában is. A modern történelemfilozófia, kezdeti fázisában, mondjuk az 1940-es évektől kezdődően, szinte kizárólag a leírás és a magyarázat szókészletét használta, ami mögött nyilvánvalóan az az esszencialista előfeltevés rejlik, hogy a múlt lényegében nem más, mint történelmi jelenségek tengere, amelyeket leírni és magyarázni kell. A múltat olyan jelenségek tömegként fogták fel, amelyek a történetre várnak, aki majd leírja és megmagyarázza őket. Ennek a szókészletnek az elterjedése automatikusan a felszínre hozott egy sor, nagyrészt episztemológiai kérdést, amelyek a történetész által létrehozott, a múltra vonatkozó leíró és magyarázó kijelentések igazságát firtatták. Az átfogó törvény modellje (ÁTM) rövid pályafutásának első felében azért kezdte el uralni a modern történetfilozófiában zajló vitákat, mert a filozófusok által meghonosított szókészlet azt sugallta, hogy a történelmi magyarázat és a leírás a történetész legfontosabb feladata.

Az 1970-es években viszont új szókészletet kezdtek használni. A hermeneutikák és a narrativisták is úgy gondolták, hogy a történetész feladata nem a múlt *magyarázata*, hanem a múlt *értelmezése*. Am 1970 körül, amikor a vita ebbe az irányba fordult, ez nem volt még több implicit meggyőződésnél, amely nem igazán fogalmazódott meg explicit érvként. A korábbi szókészlet ugyanakkor még mindig olyan delejes hatásúnak bizonyult, hogy a hermeneutikai történelemfilozófia két ágra szakadt. A Von Wright és Olafson által *analitikus hermeneutikának* nevezett irányzat³ főszereplői – vagyis hozzávetőleg az a hagyomány, amelyet Collingwood, Dray, vagy Von Wright neveihez társítunk – olyan erősen kötődtek a magyarázat nyelvéhez, hogy a hermeneutikának egy hibrid változata jött létre. Azért nevezhetjük ezt hibridnek, mert a hagyományos hermeneutikai irányultságot, a jelentés értelmezését [interpretation of meaning] az ÁTM szókészletének előfeltevéséből származó követelménnyel elegyítette, azzal, hogy a történetésznek magyaráznia kell a múltat. Az analitikus hermeneutika gyengésségeinek jelentős része erre az eredendő bűnre vezethető vissza; a hermeneutikai szókészlet által sugallt kérdéseket összekeverte a mások szókészlet magyarázat-eszményével.

³ Lásd OLAFSON, F. A., Hermeneutics: „Analytical” and „Dialectical”, *History and Theory*, 25 (1986), 28–42.

A tisztán hermeneutikai szókészlet csak lassan szivárgott be a történetfilozófiába, ha egyáltalán beszivárgott oda. Az irodalomtudomány valamint a nyelvfilozófiának a tárgyban érintett területei ugyanakkor sokkal nyitottabbnak mutatkoztak az új szókészlet iránt, mint a történetfilozófia. Ez némiképp veszélyeztette a történetfilozófiát. Minthogy a filozófiában a konzisztencia mindig előnyt élvez a hibriditással szemben, ezért félő volt, hogy a történetfilozófia visszaszorul éberebb riválisai mögé. A hermeneutikai elmélet hagyományosan a jelentés feltárásának, az értelmezés mikéntjének az elmélete. A hermeneutikai elmélet esszenciális előfeltevése így az, hogy a múlt lényege szerint jelentésteli egész, a történetésznek pedig az a feladata, hogy értelmezze a múlt jelenségeinek jelentését. Az az episztemológiai kérdés, amely kezdeti szakaszában fogva tartotta a történetfilozófiát, sokat veszített jelentőségéből, minthogy a jelentés kérdéseit a szavak egymás közötti kapcsolatának vonatkozásában tették fel, nem pedig a szavak és a dolgok kapcsolatának vonatkozásában. A korábban lázas vitákat szülő kérdés helyett – azaz, hogy (alkalmazott) tudomány-e a történelem? – a szöveg és az olvasó viszonyára irányuló egzisztenciális jellegű kérdések kerültek a viták középpontjába, amelyeket olyan nagy hatású szerzők vetettek fel, mint Gadamer és Derrida.⁴ A leírás és a magyarázat szókészletének felváltása a jelentés és az interpretáció szókészletével új feladatokat adott a történelemfilozófiának, és mindenki számára nyilvánvaló, hogy még mindig komoly munka van hátra ezen a területen. Eltelik még némi idő, amíg a történelemfilozófia utoléri az irodalomtudományt.

Számos új belátás várható még egy valóban hermeneutikai történetfilozófiától, ám ennek ellenére nem szabad elfeledni azt, hogy a jelentés és az értelmezés szókészletének is megvannak a maga hátrányai. A *jelentés* és az *értelmezés* kifejezések jelentése viszonylag egyértelmű akkor, (1) ha emberi cselekvések jelentéséről beszélünk (ez az analitikus hermeneutika kedvenc területe), vagy (2) ha szövegek interpretációjáról van szó (ez pedig a kontinentális hermeneutika kedvenc területe). A történetészek nyilvánvalóan gyakorta szembesülnek azzal a kérdéssel, hogy a múlt történelmi cselekvői miért hajtottak végre bizonyos tetteket, vagy hogy mi volt a jelentése például egy Hobbes- vagy egy Rousseau-szövegnek. A baj csak az, hogy a múltnak egy jókora része így is jelentéstelen marad, bármelyik értelmét vesszük is alapul az interpretáció, illetve a jelentés szavaknak. A huszadik századi történetírás jobban kedveli a történelmi cselekvőktől különböző nézőpontból szemlélni a múltat, ezért az analitikus hermeneutika törekvései hiábavaló vállalkozásoknak tűnnek.⁵ Hozzátehet-

⁴ Lásd ANKERSMIT 1994, 2. fejezet: The Dilemma of Contemporary Anglo-Saxon Philosophy of History, 44–74.

⁵ Lásd ANKERSMIT, i. m. 3. fejezet: The Use of Language in the Writing of History, 75–94.

jük ehhez még azt is, hogy a gondolkodástörténet jelenkori változata, a mentalitástörténet sem érdeklődik igazából a jelentés iránt (sem a *mens auctoris*, sem pedig az *általunk* tulajdonított jelentés iránt), számára ugyanis a szövegek mentalitásokról tanúskodnak, s igaz ugyan, hogy egy mentalitás tekinthető a jelentés háttérének, de ez mégsem maga a jelentés.

A huszadik századi történetírás efféle fejleményei láttán arra következtethetünk, hogy a jelentés nem hatja át annyira a történetész által kutatott múltat, mint amennyire ezt a hermeneutika állítja. Habár a múltban nincsenek emberfeletti ágensek, és nem áll másból, mint amit a történelmi cselekvők tettek, gondoltak vagy írtak, a történetész perspektíva mégis gyakorta olyan múltat hoz létre, és olyan múltat vizsgál, amely nélkülözi a saját belső jelentést. Hegelnek az intencionális emberi cselekvések szándékolatlan következményeire vonatkozó megfigyelései paradigmaticusnak tekinthetők az efféle történetész perspektíva vonatkozásában.

A jelentés és az értelmezés szóképzésének megőrzésére tett kísérletek számára két stratégia látszik követhetőnek. Egyrészt vissza lehetne térni a spekulatív történetfilozófiákhoz. A spekulatív filozófiák mindig is felrételítették, hogy a történelmi folyamatnak rejtett jelentése van, akkor is, ha ez a történelmi cselekvők számára nem (volt) belátható. Minthogy a cselekvések azért jelentések, mert egy cél elérése érdekében hajtották azokat végre, ezért a történelmi folyamat egészében sem több, mint eszköz egy cél megközelítésében, legyen ez az Abszolút Szellem vagy az osztálynélküli társadalom. Ez a stratégia persze csak akkor követhető, ha elfogadjuk, hogy a spekulatív rendszerek legitim módjai a múlttal való foglalatosságnak. Mindezek kapcsán kétkérdést kell megfontolnunk. Elsőként azt, hogy a spekulatív rendszerek akceptálhatóak-e történelmi és filozófiai nézőpontból. Amint az köztudott, az olyan szerzők számára, mint Popper, Von Hayek és Mandelbaum a spekulatív rendszerek elfogadhatatlanok voltak, és csak újabban érezhető némi engedékenység irántuk. Függésztük föl egyelőre állásfoglalásunkat ebben a kérdésben, és térjünk át az ennél sokkal fontosabb második kérdésre! Ha már elfogadtuk a spekulatív rendszerek érvényességét, akkor együttül hihetünk-e abban is, hogy azok képesek feltárni a történelem jelentését? Azt az ellenvetést fogalmazhatnánk meg itt, hogy ha a történelmi folyamatot spekulatív rendszerekben értelmezzük, akkor a *jelentés* szó használata a történelmi folyamat indokolatlan megszemélyesítésével jár együtt. A terminus csak akkor használható, ha *emberek* tesznek valamit, azért, hogy elérjenek valami más. Azonban van egy ennél is komolyabb akadályunk, hogy a „történelmi folyamat jelentéséről” beszéljünk: az, hogy még a „hagyományos” történetírásról sem mondható el, hogy feltárja a történelem (rejtett) jelentését, legföljebb annyit állítható, hogy történetészek jelentést *adnak* a múltnak. Ahogyan Munz erősen Derridára emlékeztető megközelítésben írja: „...az az igazság, hogy nincsenek felismerhető arcok a különféle történetmon-

dók, a történetész, a költő, a regényíró, a mítoszalkotó által létrehozott maszkok mögött.”⁶ A múltnak nincsen arca, csak történetészek által létrehozott álarckokkal találkozhatunk. Ezért, amint elhagyjuk az intencionált emberi cselekvések területét, a múlt elveszti rejtett vagy nem rejtett belső jelentését, ezek után pedig meglehetősen furcsa lenne valami olyannak a jelentésértelmezéséről beszélni, aminek nincs belsőleges jelentése.

Valóban furcsa, mégis, talán nem lehetetlen. Képzeliük el például, hogy véletlenszerűen összekevert szavak garantáltan jelentésnélküli halmazával találkozunk. Stanley Fish feltehetően azt állítaná a szóhalmazunkról, hogy még ennek a „szövegnek” is képesek vagyunk értelmezni a „jelentését”⁷ – valahogy úgy, ahogyan egy felhő-alakzatba is bele tudunk látni egy hajót. Fish minden bizonnyal amellet érvelne, hogy semmi okunk nincs a jelentés tárgyhoz kötött felfogásához ragaszkodni, ezzel csak afféle metafizikus bohóckodásokhoz szegődénk társul. Jelentés ugyanis akkor jön létre, amikor olvasók szövegeket kezdenek olvasni, illetve amikor olvasni kezdenek valamit, amiről úgy döntöttek, hogy szövegnek *tekintik*. A jelentést ezek szerint egy bizonyos *gyakorlat*tal kell összefüggésbe hoznunk; az értelmezés gyakorlatának pedig (függetlenül attól, hogy épp mit értelmezzünk) talán van, talán nincs belső jelentése, bár már maga a megkülönböztetés is csak képzeletben végezhető el. Ami azt illeti, épp a gyakorlatainkba vetett efféle bizalom mutat rá arra, hogy nem kellene túl nagy hitelt adnunk a „jelentés” és az „értelmezés” szavak jelentésének. Hiszen hogyan is lehetne korlátozni a jelentésadás gyakorlatát? Tegyük fel például, hogy szándékokat tulajdonítunk fizikai tárgyaknak. Milyen megfontolások irányítanak a tárgyak intencióirol folytatott beszélgetéseinket? (Igaz ugyan, hogy *nem* teljesen eredménytelenek az arról folyó viták, hogy a múltban minek nem volt belső jelentése, ám ez a tény még nem cáfolja a fent kifejtett nézeteket. Épp ellenkezőleg: azt bizonyítja, hogy egy olyan tényezővel is számolnunk kell, amelynek létezését eddig elfedte a jelentés szóképzete; és az értelmezés *ebben* a szóképzetben nem tudta megmagyarázni, hogy miért *nem* teljesen eredménytelenek ezek a viták.)

Vegyünk most szemügyre a másik stratégiát, amely alkalmas arra, hogy a semlegesítse azt az érvet, amely szerint a múltnak nincs belső jelentése. Itt Hayden White-ra és Ricoeurre lehet például utalni, szerintük ugyanis a múlt szövegszerű, és éppúgy, mint a szövegeknek, saját jelentése van. White és Ricoeur írásai-ban nem mindig világos, hogy „a múlt szöveg” kijelentést szó szerint vagy metaforikusan értik. Ám akármilyen formában is fogalmazódik

⁶ MUNZ, P., *The Shapes of Time*, Middletown, 1978, 16–17.

⁷ FISH, Stanley, *How to Recognize a Poem When You See One*, in uő, *Is There a Text in This Class?*, Cambridge, Massachusetts, 1980.

meg a tétel,⁸ egy egészen egyszerű ellenvetést szembeállíthatunk stratégiájukkal. Ha a szövegek valóban jelentésteliek, márpedig azoknak kell lenniük, különben Ricoeur és White nem példálózhatnának velük, akkor mindig valami olyasmire vonatkoznak, ami a szövegben kívül van. (Eltekintenek ezúttal a fikciós szövegek támasztotta problémáktól, mert azok nem érintik a kérdés tárgyalását.) Így talán kíváncsiak lehetünk, hogy a szövegként felfogott múlt vajon mire vonatkozik. A kérdés megválaszolhatatlansága erős érv White és Ricoeur azon javaslata ellen, hogy a múltat szövegként gondoljuk el.

Mindebből látható, hogy a jelentés/értelmezés szóképzletének éppúgy megvannak a maga hiányosságai, mint a leírás/magyarázat szóképzletének. Ezek a hiányosságok ráirányítják a történefilozófus figyelmét arra, aminek viszonylag csekély jelentőséget tulajdonítottak a modern történetírásban. Ezért javaslom egy harmadik szóképzletnek, a reprezentáció szóképzletének a bevezetését. A mindennapi nyelvben gyakorta használt formula szerint a történetész *megjeleníti* [represents] a múltat (nem pedig leírja vagy értelmezi azt). A reprezentáció szóképzletének megvan az az előnye, hogy nem támogatja azokat az előfeltevéseket, amelyeknek a másik két szóképzlet nagy teret engedett. A reprezentáció szóképzletének javaslata szerint a történetész tanulságos a tájképet, személyt stb. ábrázoló [representing] festőhöz hasonlítani. Ez nyilvánvalóan implikálja a történefilozófia és az esztétika egymáshoz közelítésének igényét is.

2. MIÉRT A REPREZENTÁCIÓ?

A leírás és a magyarázat szóképzletével ellentétben a reprezentáció szóképzlete nemcsak a múlt egyes elemeiről képes számot adni, hanem arról is, hogy ezek az elemek miként integrálódnak a történelmi elbeszélés teljességébe. Számos elemző megfigyelte már, ezért nem igényel különösebb magyarázatot, hogy az analitikus hermeneutika és az ÁTM-hagyomány a történelmi elbeszélés részleteinek, egyes elemeinek szentelt nagyobb figyelmet, ezzel szemben, ha történelmi reprezentációkról beszélünk, akkor magától értetődően egységes és befejezett történelmi narratívákra gondolunk. Ennél azonban több figyelmet érdemel az, hogy szemben az értelmezés szóképzletével, a reprezentáció nem követeli meg, hogy a múltnak saját jelentése legyen. A reprezentáció számára közbübs a jelentés kérdése. A történelmi szövegeknek mégis *van* saját jelentésük, és ebből az következik, hogy a reprezentáció szóképzlete segítségünkre

lehet, ha meg akarjuk érteni, hogyan jön létre a jelentés valami olyanból, aminek önmagában véve még *nincs* jelentése. A jelentés a reprezentációból ered, akkor keletkezik, amikor felismerjük, hogy mások (történészek, festők, regényírók) hogyan reprezentálják a világot. Azt feltételezi, hogy képesek vagyunk mások szemével látni a világot – vagy legalábbis felismerni, hogy ez lehetséges. A jelentésnek két alkotóeleme van: a világ és annak belátása, hogy a világ reprezentálható valamilyen módon, hogy valamilyen nézőpontból szemlélhető. Mindezek fényében nem érthetünk egyet a reprezentációt a hermeneutikának alárendelő Gadamerrel, aki szerint „az esztétikának fel kell oldódnia a hermeneutikában”.⁹ Ami azt illeti, ennek épp az ellenkezője igaz: az esztétika, mint a reprezentáció filozófiája, megelőzi az interpretáció filozófiáját és az interpretáció magyarázatának alapjául szolgál. Másrésztől viszont igazat adhatunk Gadamernek abban, hogy a *Geisteswissenschaften* és a *Naturwissenschaften* közötti szakadás elsősorban egzisztenciális, nem pedig metodológiai természetű; hiszen a reprezentációnak köszönhetjük kiüzetésünket a természetes világból, a jelenés pedig azért adatott meg nekünk, hogy segítségével visszatérhessünk az elvesztett Édenkertbe. A tudomány és a hermeneutika a reprezentáció által megtestesített határvonal két oldalán helyezkedik el.

Ha ezek szerint a tudományok közelebb vannak a reprezentációhoz, mint a jelentés értelmezéséhez, akkor szükségesnek látszik meghatározni a tudomány és a reprezentáció közötti különbségeket. A tudományos elméletek nem a világ reprezentációi: lehetővé teszik, hogy olyan kijelentéseket fogalmazzunk meg, amelyek úgy írják le a világ dolgait, ahogyan azokat a valóságban sohasem észlelhetjük. A reprezentációt viszont az érdekli, hogy *milyen*, vagy *milyen volt* a világ. A tudományos állításoknak modellszerű vagy hipotetikus jellegük van (a „ha... akkor...” formájában), a reprezentáció ezzel szemben kategorikus.

Ezen a ponton felmerül egy nehézség. Ha a fikcióra vagy fikcionális tájképre gondolunk, akkor úgy tűnhet, hogy a művészi reprezentáció, akárcsak a tudomány, azt is képes ábrázolni, amit a valóságban soha nem észleltek, és soha nem is fognak észlelni. Goodman a maga sajátosan meggyőző módon foglalkozott ezzel a kérdéssel. Mit reprezentál például egy Pickwick úrról vagy egy unikornisról készült kép? Goodman válasza erre a kérdésre lényegében a reprezentáció fogalmának logikájára épül. A terminust ugyanis úgy kell értenünk, hogy az „*a* reprezentálja *b*-t” kifejezés semmi olyat nem foglal magában, ami *b* létezésére vonatkozna. Ugyanehhez jutunk, hogyha a „Pickwicket reprezentáló kép” vagy az „unikornist reprezentáló kép” kifejezéseket „fel nem bontható, egyargumentumú predikátumnak vagy osztály-terminusnak tekintjük,

⁸ WHITE, Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1973, 30. (magyarul: WHITE 2001, 156.); RICOEUR, Paul, *The Model of the Text: Meaningful Actions Considered as a Text*, in RABINOW, P. – SULLIVAN, W. M. (eds.), *Interpretive Social Science*, Berkeley, 1979.

⁹ GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*, ford. Bonyhai Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 126.

olyannak, mint a »pad«-ot vagy az »asztal«-t. Ezeknek nem hatolhatunk a mélybe, egyes részeit nem kvantifikálhatjuk”.¹⁰ A fikcionális reprezentáció tehát nem árul el semmit a reprezentált létezéséről, de még a reprezentált létezésének lehetőségéről sem. Ráadásul, amint azt máshol kimutattam,¹¹ a fikciót úgy is felfoghatjuk, mint ami olyan dolgokat reprezentál, amelyeknek a létezése nemcsak az általunk ismert fizikai törvények zárják ki, hanem a logika szabályai is. Gondoljunk például Escher rajzaira. Nyilvánvaló, hogy ezek a rajzok reprezentációk – hiszen szólnak valamiről, ha másról nem, legalább logikai inkonzisztenciákról –, ám az, amiről szólnak, sohasem lesz fellelhető a (történelmi) valóságban. Az a legizgalmasabb kérdés ezeknél a rajzoknál, hogy *mit* értünk meg, amikor azt gondoljuk, hogy megértjük azokat: a rajzot értjük meg, vagy inkább azt, hogy miért nem értjük a rajzot? Megértjük, vagy csak felismerjük a logikai inkonzisztenciát? Mindenesetre abban biztosak lehetünk, hogy a tudós hipotetikus kijelentései és a fikcionális reprezentáció között nincs párhuzam.

Goodman elképzelése, miszerint a megbonthatatlan, egyargumentumú predikátumok elvékonyítják a valóság (vagy ami valóságnak tűnhet) és a reprezentáció közötti szálakat, ahhoz a kérdéshez vezet minket, hogy milyen a reprezentáció és az episztemológia közötti viszony. Első látásra az lehet a benyomásunk, hogy a reprezentáció kétségtelenül a valóságról való beszéd egy módja, és érthető, hogy felkelte az episztemológiával foglalkozók szakmai érdeklődését. Másfelől viszont, ha a fogalom legitim módon használható a Pickwicket, az unikornist vagy Escher perspektíva-paradoxonait ábrázoló rajzok kapcsán is, akkor kezd úgy tűnni, hogy a reprezentáció és az episztemológia homlokegyenest ellentétesek. Ebben a kérdésben Goodman egy hasznos megkülönböztetést tesz. Szerinte az „*a* reprezentálja *b*-t” kifejezés kétféleképpen, mivel jelentheti azt is, hogy (1) miről szól a kérdéses kép; illetve azt is, hogy (2) milyen *fajta* képet jelöl a kifejezés (minthogy beszélhetünk „Pickwick-kép”-ről, „unikornis-kép”-ről).¹² A kifejezés második jelentése a Pickwick- és az unikornisrajzokra vonatkozik, így megmarad nekünk az első jelentés, s minthogy a *valamiről szól* episztemológiai kérdéseket támaszt, nyilvánvalónak látszik, hogy az episztemológia érdekelt a reprezentáció tárgykörében.

¹⁰ GOODMAN, Nelson, *Languages of Art*, Indianapolis, 1985, 21–22. (magyarul: GOODMAN, Két fejezet A művészet nyelveiből, ford. Habermann M. Gusztáv, in HORÁNYI Öszéb (szerk.), *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok*, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1982, 26–68., 34.).

¹¹ ANKERSMIT, *Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian's Language*, The Hague, Mouton, 1983, 199.

¹² GOODMAN, *i. m.* 22. (magyarul: 34.).

Persze ez a megállapítás kissé elhamarkodottnak tűnhet, főleg akkor, ha emlékeztünkbe idézzük Rortynak az episztemológia történetére vonatkozó megállapításait. Rorty kimutatta, hogy az episztemológia a descartes-i *forum internum* posztulálásával jött létre, „amelyben a testi és a perceptuális érzetek [sensations] [...] és mindaz, amit ma »mentális«-nak nevezünk, kvázi-megfigyelések tárgyai voltak”.¹³ A prekartezianus, arisztotelészi hagyományban csak a világ és a világ igazságait megragadó intellektus létezett. Az a hasadás, amelyet Descartes a „belső szem” és a valóság közé beiktatott – a belső szem csak a valóság reprezentációját figyelheti meg a *forum internum*on – valamiképpen megszüntethető volna, ha rá tudnánk jönni, miként lehetséges a világról nyert tudásunk, az episztemológia pedig ennek a feladatnak a végrehajtására jött létre. Ekkortájt alakult ki az episztemológia és az esztétika közötti párhuzam is: az episztemológia azt írja le, hogy a valóság hogyan reprezentálódik a transzcendentális egóban. A tizenkilencedik századi esztétikai elméletek pedig tovább erősítették ezt a párhuzamot azzal, hogy hajlamosak voltak megfeleltetni a képi reprezentációt az érzéki percepciónak.

Továbbra is nehézséget okoz azonban, hogy az „*a* reprezentálja *b*-t” formulája oly nagy mértékben meghatározatlanul hagyja *a* és *b* viszonyát, hogy az még a leginkább liberális episztemológiák számára is elfogadhatatlan. Egy kör-reprezentálhatja a Napot, de reprezentálhat egy érmét is, vagy egy várost a térképen stb. Amint az köztudott, a reprezentáció a kontextustól és a hagyománytól, sőt esetleg egyszerűen a meggyezéstől függ, ám ez az állítás az episztemológia szempontijából nyilvánvalóan elfogadhatatlan volna. Ebben a tekintetben a reprezentáció azt juttatja eszünkbe, amit Rorty a prekartezianus állapotként ír le, amelyben még nem jelent meg a transzcendentális ego ahistorikus és egyetemes vázna, amelyre a megkérdőjelezhetetlen igazságok projektálódtak. Eszerint a korábbi nézet szerint a tudás az ember attribútuma volt, nem pedig a transzcendentális ego *személytelen* vásznára vetített reprezentáció. Következésképpen minden tudás elválaszthatatlanul kötődött a világ történelmi lehetőségeihez, és az ebben a világban élő emberekhez. Megérthetetlen lett volna a belső énünkben szemlélt, örök és kontextusfüggetlen igazságok tömegének elképzelése. A tudás prekartezianus, arisztotelészi felfogása tehát sokkal közelebb van a reprezentációhoz, mint amit a kartezianus episztemológiai szemlélet győzelme óta tudás alatt értünk.

A filozófiának mint gondolkodásmódnak ráadásul van egy olyan rögzült tendenciája, amelyről nem tekinthetünk itt el. A filozófia a kezdetektől fogva hajlamos arra, hogy általánosítsa azt, amiről éppen beszél. Ha nem alkalmazható *minden egyes* individuumra az, amit az episztemológus a transzcendentális

egőről állít, akkor az episztemológus vagy a spekulatív tudomány területére sodródott, vagy csak rosszul filozofált – esetleg mindkettő. A pszichológusnak *nem* kell fenntartania, hogy az általa vizsgált észlelőképességek [faculties of perception] tökéletesen megegyeznek minden egyes individuumnál, ám az episztemológus által *posztulált* vagy *megalkotott* entitások abszolút általános érvényűséget követelnek, épp azért, mert nem *felleltek*, és ezáltal nincsenek ki vizsgálhatóak a valós világ esetlegességeinek. Ebből a szempontból a filozófiát a legdemokratikusabb diszciplínának nevezhetjük. Mindazonáltal az episztemológiát univerzalista igényei megakadályozzák abban, hogy felismerje a reprezentáció meghatározatlanságát, jóllehet, a művészettörténet is azt igazolja, hogy ez a reprezentáció egyik legszembetűnőbb tulajdonsága. Ennek megfelelően, akár úgy is tekinthetünk az episztemológiára mint egy kísérletre, amely arra irányul, hogy a reprezentációnak csak bizonyos formáját vagy formáit tegyék meg mérvadónak. Az episztemológia történelem nélküli reprezentáció, hiányoznak belőle azok a változatok, amelyek a reprezentáció története folyamán fokozatosan kifejlődtek. Ezért természetes egybetartozás fűzi össze a történelmet a reprezentációval, viszont természetes idegenkedés van ezen egybetartozás és az episztemológia között. Amikor a történelmet kiiktatják, a reprezentációt pedig szabályozzák, akkor mindkettő megszűnik létezni, hogy az episztemológia jelenjen meg a helyükön.

Az episztemológia és a reprezentáció közötti viszony természetének megismerése lehetővé teszi számunkra, hogy megvizsgáljuk, miben tévedtek mind az idealista esztéták, mind Goodman, amikor azt állították, hogy a művészet a megismerés egy formája. „A [tudományos] igazság és az esztétikai igazság csupán két különböző neve a megfelelésnek.”¹⁴ Bizonyos mértékig egyetérthetünk ezzel a meghatározással, de korlátozásra szorul. A tudományos igazságnak és esztétikai párjának a viszonya párhuzamos az episztemológia és a reprezentáció viszonyával. A tudomány szabályozott reprezentáció, az episztemológia pedig a szabályozás folyamatának az alapjait és a természetét vizsgálja. Minthogy a művészi reprezentáció szabályozatlan, ezért mélyrehatóbb és szélesebb körű belátásokat tartogat számunkra, mint a tudomány (jóllehet ezek a belátások más-más területekre vonatkoznak).

Az efféle megfontolások a történelmi (és a művészeti) relativizmus kérdését is érintik. A relativizmus, mint filozófiai probléma, akkor merül fel, amikor történelmi változások figyelhetők meg a világról alkotott tudományos, szabályozott nézeteinkben. A relativizmus az episztemológiát a reprezentációtól elválasztó törésvonalra vezethető vissza. Ebből az állapotból következik, hogy a relativizmus nem jelenthet problémát a művészet és a történelem számára,

mindkettő egyértelműen a törésvonalnak a reprezentáció felőli oldalán helyezkedik el. Meg lehetne fogalmazni azt az ellenvetést, hogy, a művészet és a történelem is megváltoztatta a reprezentációt. Mégis, *ezek a történelmi változások pusztán stílusbeli változások, és nincsenek episztemológiai implikációik.* A tudományok különböző tradíciói miatt vannak az episztemológusnak rémálmai a relativizmusról; a történelmi és a művészeti stílusváltozatok a (történelmi) valóság reprezentációjának különböző módjai. Mivel az „a reprezentálja b-t” formula *a* és *b* tagjai ugyanazokat az episztemológiai kérdéseket vetik fel, ezért a reprezentáció különbözős az episztemológia iránt. Következésképpen a művészet és a történelem stílusbeli változásait nem érintik a relativizmus implikációi. A történelem és a művészetek akkor esnek a relativizmus csapdájába, amikor tudósoknak tekintik magukat, és a reprezentációból származó belátásaikat a szabály rangjára akarják emelni. A relativizmus a tudomány számára jelent problémát, minthogy a tudomány és története (a relativizmus okozta agyalgók legfőbb forrása) az említett törésvonal egymással ellentétes oldalán helyezkedik el. Ezért nem értek egyet azzal a némiképp leegyszerűsített megoldással, amellyel Bernstein próbálja orvosolni a tudomány és a relativizmus problémáját: „...a relativizmusnak csak akkor van értelme (és akkor válik elfogadhatóvá), ha az objektívizmus dialektikus antitéziseként fogjuk fel. Amikor átlátunk az objektívizmuson és feltárjuk, hogy mi a baj az effajta gondolkodásmóddal, akkor együtt a relativizmus érzetességét is megkérdőjelezzük.”¹⁵ Bernstein arra biztat, hogy „lássunk át az objektívizmuson” (s szerinte ez jellemzi az episztemológiát is), ám stratégiája arra vezet, hogy ugyanarra az oldalra helyezi a tudományt, mint a reprezentációt. Ám ez, mint az előző bekezdésben láthattuk, lehetetlen vállalkozás.

A következőképpen foglalhatjuk össze az eddigieket: A reprezentáció szó-készlete – ha a történetírás kérdéseinek tárgyalásában használjuk – mentes azoktól a nem igazán szerencsés előfeltevésektől, amelyeket a magyarázat és az értelmezés szó-készletének tulajdoníthatunk. Érdemes tehát a történetírást a reprezentáció szó-készlete felől vizsgálni. Ez az elemzés várhatóan átfogóbb tanulságokhoz vezet el minket, mivel az episztemológia lehetőségeiről és hatáiról is mondhat számunkra valamit. Az episztemológia felbecsülhetetlenül fontos eredménye az volt, hogy megalkotta a transzcendentális egót mint nélkülözhetetlen alapot, amely minden tudomány előfeltétele. Akkor mutatkoztak meg korlátai, amikor minden kognitív elsőbbséget a transzcendentális egónak tulajdonított, s ezzel felszámolta egyrészt magát a valóságot, másrészt a valóság történelmi és művészeti reprezentációját. Az episztemológia ezáltal azt a kényelmetlen dilemmát állította elénk, hogy válaszanunk kell a tudományos

¹⁴ GOODMAN, i. m. 264.

¹⁵ BERNSTEIN, R., *Beyond Objectivism and Relativism*, Oxford, 1984, 166–167.

ismeret realista és idealista értelmezése között. Mindemellett a transzcendentalis egóra nem redukálható individuális gondolkodó szubjektum valóságrepresentációjának kérdését is ettől kezdve tekintik kognitív szempontból kétséges területnek.

3. A REPREZENTÁCIÓ A MŰVÉSZETBEN ÉS A TÖRTÉNELEMBEN

A művészet és a történelem összehasonlítására vállalkozva könnyen azt hihetnénk, hogy a történelemnek és egy művészeti ág történetének az összevetése a feladatunk. Ám a történelem *tout court* és a művészettörténet aszimmetrikus jelenségek. A történet, akárcsak a festő, a (történelmi) valóságot reprezentálja, szövege olyan jelentéssel ruházza fel a valóságot, amellyel az nem rendelkezik; a művészettörténet viszont a valóságnak a festő által megalkotott jelentés reprezentációját tanulmányozza. A történelemben gyakran szembetaláljuk magunkat azzal a *hors texte*-tel, amit Derrida teljességgel ki akar rekeszteni – kijelentésének, az „il n’y a pas de hors texte”-nek a művészettörténet vagy az irodalomtudomány esetében van csak igazából értelme. A művészettörténet helyzete a historiográfia-történet kutatójának helyzetéhez hasonlítható: mindkettőről elmondható, hogy általában távol maradnak attól a területtől, ami a jelentés és a jelentés nélküli között van. Az egyszerűség kedvéért mindkettőt, a művészettörténetet és a történetírást történetét is *kritikának* nevezhetjük.

Véleményem szerint tehát a történetírást az esztétika nézőpontjából érdemes vizsgálni. A történetfilozófia történetében nem ritka ez a szemlélet, noha sohasem volt túlságosan népszerű. Quintilianus szerint „historia est proxima poesis et quodammodo carmen solutum” (a történelem közelebb van a költészethez, úgy mondhatnánk, prózában írt költészet). Ezt a megfogalmazást tizenyolc évszázaddal később Ranke visszhangozza, ám ő sem határozza meg pontosan, miben is keresendő a történetírás sajátosan költészeti jellege.¹⁶ Nietzsche már világosabban fogalmaz, amikor a történetírástól elvárható képességekről ír: „...eine grosse künstlerische Potenz, ein schaffendes Darüberschweben, ein liebendes Versenken in die empirische Data, ein Weiterdichten an gegebenen Typen...” („nagy művészi potencia szükséges, teremtvő felettlebegetés, szeretetteljes elmerültség az empirikus adatokban, az adott típusokra alapozó továbbköltés...”); röviden: *das Künstlertum*.¹⁷ Ám a történelem és az esztétika

közötti *rapprochement* szokásos kiindulópontja mégis Croce közismert 1890-es esszéjében, a *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*-ben (A művészet általános fogalma alá sorolt történetírásról) található. Amint arra Hayden White rámutatott, a korai Croce-esszé érvelésének lényege nem annyira Hayden Windelband, Rickert és más történetfilozófusok is úgy vélekedtek, hogy a természettudományok nomotikusak, a *Geisteswissenschaften* pedig idiografikusak. Croce ebben az esszében voltaképpen nem tett mást, csak kicserélte az *idiografikus tudomány* kifejezést a *művészetre*, anélkül hogy valamit is változtatott volna neokantianus elődeinek érvelési struktúráján.¹⁸ A történelemnek a művészet fogalmába kell tartoznia, mert mindkettő magát a különöst reprezentálja.

Ha Croce felfogásából kiindulva próbálnánk meg levezetni egy reprezentációelméletet, akkor ahhoz a tézishoz jutnánk el, hogy a történelem és a művészet egyaránt a különöst reprezentálja, míg a tudomány a különöst általános törvényeknek rendeli alá. Elsőre ez valóban ésszerű felvetésnek tűnik, hiszen a festmények mindig egyediségükben reprezentálják a dolgokat. Ám felmerülhet a gyanú, hogy ezzel valamiféle művészeti nyárspolgárság kelepcedjébe estünk. Danto például két olyan festményt elemez, amelyek Newton első és harmadik törvényét ábrázolják.¹⁹ Mindkét festményen két horizontális vonal szeli át a vásznat, amelyek éppenséggel tökéletesen egyformák, ám számunkra ez most mellékes. Ha elfogadjuk Danto példáit, akkor ezzel ellentmondunk Crocénak a művészet és tudomány megkülönböztetésére vonatkozó elképzelésének, hiszen a Danto által említett képek természeti törvényeket és nem dolgok (egy történeti) állapotát ábrázolják. Talán védhető volna Croce pozíciója, ha úgy fogalmaznánk, hogy Danto képei azt a *tényt* ábrázolják [represent], hogy világ-egyetemünk éppenséggel az említett törvényeknek megfelelően működik. Ám, ez a válasz azzal a kellemetlen következménnyel jár, hogy megint csak elmosa az a megkülönböztetést, amelyet Croce igazolni akart.

Danto példái nyilvánvalóan túl egzotikusak. Nyugtassuk meg Crocét afelel, hogy a legtöbb festmény valóban tájat, csendéletet, tengeri csatát, Wellington herceget és más hasonlót ábrázol [represent]. Crocénak kétségtelenül igaza van abban, hogy az efféle festmények önmagukban álló egyediségeket ábrázolnak, és ebben a tekintetben különböznek attól a módtól, ahogyan a tudósok leírják a világot. Nekem ugyanakkor még mindig kétségeim vannak afelel, hogy Croce felfogása valóban a segítségünkre lehet a reprezentáció megértésében.

¹⁹ WHITE, i. m. 383.

¹⁸ DANTO, A. C., *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Massachusetts, 1983, 120–121. (magyarul: DANTO, A. *Közhely színeváltozása*, ford. Sajó Sándor, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996, 119–121.).

¹⁶ ANKERSMIT, De chiasische verhouding tussen literatuur en geschiedenis, *Spektator*, 16 (1987), 91–106.

¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich, *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* [1874], Stuttgart, 1970, 61. (magyarul: NIETZSCHE, A. *Történelem hasznáról és káráról*, ford. Tatár György, Akadémiai, Budapest, 1995, 65.).

Érdemes megfigyelni ugyanis, hogy Croce elképzelése nem *magára a reprezentációra*, hanem a reprezentált *dolog* természetére vonatkozik (vagyis az egyedi helyzetekre), és ez olyan, mintha aszerint próbálnánk meghatározni autót, hogy milyen rakományokat képesek szállítani.

Goodman nagy hatású reprezentációelméletében is megfigyelhető az a hajlam, hogy magának a reprezentációnak a kérdését megkerülve egy járulékos kérdésre összpontosítson. Mindjárt könyvének elején bátran kijelenti, hogy „a denotáció a reprezentáció lényege, ugyanakkor független a hasonlóságtól”.²⁰ Állításának második felében Goodman rámutat, hogy a reprezentáció nem követeli meg a hasonlóságot. Semmi sem hasonlít annyira „x”-re, mint „x” maga, mégsem mondhatjuk, hogy „x” önmagát reprezentálja. Ráadásul a festmények jobban hasonlítanak egymásra, mint arra, amit ábrázolnak. Marad tehát állításának első része, miszerint egy képnek „ahhoz, hogy reprezentáljon egy tárgyat, szimbóluma kell hogy legyen, képviselnie kell, referálnia kell rá”.²¹ Minthogy Goodman nem sorakoztat fel érveket állítása mögött, így nehéz eldönteni, hogy kijelentését racionális vitára szánja-e, vagy csak afféle feltételes meghatározásnak tekinti. Akárhogyan is értjük azt a kijelentést, miszerint a reprezentáció lényege szerint denotáció, kíváncsiak lehetünk arra, hogy miben különbözik a reprezentáció a többi olyan eszközünktől, amelyet a denotálásra használunk. Az állítás ezért kifejtésre szorul. Miután a hasonlóságot kizártuk, a realizmus követelményét kell fontolóra vennünk. Így tehát a akkor reprezentálja *b*-t, ha (1) *a* denotálja *b*-t és (2) *a* megfelel a realizmus követelményeinek. Ám az, ami egyik korszakban vagy kultúrában realizmusnak minősül, az egy másikban már nem minősül annak. Goodman következtetése szerint: „A realizmus viszonylagos – a reprezentációnak olyan rendszere határozza meg, amely sztenderd egy adott kultúra vagy személy számára egy adott időpontban”.²² „A realizmus nem azzal függ össze, hogy van-e a kép és a tárgya között valamely állandó vagy abszolút összefüggés, hanem a képen alkalmazott reprezentációs rendszer és a sztenderd rendszer közötti viszonyal”.²³

Felkiálthatunk – lám, milyen igaz! És mégis milyen kiábrándító. Hiszen mindösszesen annyit tudunk meg, hogy *a* reprezentálja *b*-t, amennyiben (1) *a* denotálja *b*-t és (2) *a*-nak mint *b* reprezentációjának a sajátosságait teljes egészében a konvenció határozza meg. Mindez természetesen nem más, mint szofisztikált semmitmondás. Goodman, Crocehoz hasonlóan, megkerüli azt a kérdést, hogy mi a reprezentáció. Így aztán, mint ezt Croce esetében is láthattuk, a reprezentáció a legüresebb fogalmak egyikévé válik, azaz bármi reprezentálhat

bármit. Hiszen Goodman számára egy reprezentáció nem több, mint a reprezentálnak egy szimbóluma, mint ahogy egy név is arra utal, amire éppen akarjuk hogy utaljon. Goodman, megint csak Croce emlékeztető módon, szeret úgy beszélni a művészetről, mint egyfajta nyelvről. Mindketten kognitív képességekkel ruházzák fel a művészetet, mert, akárcsak a nyelv, a művészet is jelentésközlésre alkalmas szimbólumrendszer. A művészet valamiféle képirásává válik, amelyben a szimbólumok jelentését a konvenció határozza meg. Ám pusztán emiatt még senki sem nevezné a képirást művészetnek; továbbá, a műalkotás jelentése a műalkotásban fejeződik ki (azaz, magára irányítja figyelmünket, ahogyan ezt a nyelvi jelek sohasem teszik), és nem a műalkotás által (ahogyan például egy rejtvény vagy egy képirásos szöveg szimbólumait olvassuk).

Egyébként Goodman elméletének a középponti tétele sem meggyőző, miszerint a reprezentáció denotáció volna. Vegyük például a reprezentáció egy ideális esetét. Ha Madame Tussaud múzeumában egy Napóleonnól készült reprezentációt látunk, akkor különösnek tarthatjuk azt a gondolatot, hogy ez a reprezentáció denotálja Napóleont. Ha csupán denotálná, akkor vajon miért fáradoztak elkészítésével annyit a múzeum dolgozói? Sokkal egyszerűbb szimbólumok is a rendelkezésünkre állnak, ha valamit meg akarunk jelölni. Az a tény, hogy Madame Tussaud múzeumában nemcsak egy „Napoleon” feliratú fémtáblácska vagy valami más azonosító leírás található, azt bizonyítja, hogy a reprezentáció több annál, mint amit Goodman állít róla. Napoleon ábrázolásának az a célja, hogy megmutassa nekünk, hogyan nézett ki, amikor még élt. Vagy, hogy a lényegre térjünk, amikor Madame Tussaud elkészítette Napóleonnak a reprezentációját, akkor egy *bábból* alakította azt ki, oly módon, hogy hozzárendelte a bábbhoz azokat a jellemzőket, amelyek a valóságos Napoleon testi megjelenéséhez is hozzátartoztak. A báb pusztán egy eszköz, amely felruházzható a napóleoni attribútumokkal. A kijelentések nyelvén megfogalmazva: a reprezentációban minden hangsúly a predikátumra esik, míg a szubjektumfogalom nem több, mint logikai báb, szerepe pusztán annyi, hogy *point d'appui*-ként (támaszként) szolgáljon az adott predikátumoknak. És minthogy a kijelentésekben csak a szubjektumfogalom képes referálni, joggal hihetjük, hogy Goodman téved, amikor azt állítja, hogy a reprezentációnak a denotáció a lényege.

Ha fontolóra vesszük, hogy a reprezentáció mindig megköveteli a nem-referenciális bábok jelenlétét, akkor tanulságos lehet számunkra Gombrichnak és Dantónak a reprezentációról kifejtett helyettesítés-elmélete. Mindketten a művészet eredetére hivatkoznak: a valóság művészi reprezentációja eredetileg nem a valóság imitációja vagy mimézise volt (amit az az intuíció sugall, miszerint a reprezentációnak hasonlítania kell a reprezentáltra), hanem a valóság helyettesítője.

„Hiszen a művészek hatalmában áll, hogy egy adott valóságot újra jelenvalóvá tegyen egy más közegeben: egy istent vagy királyt a kőben. A képmáson

²⁰ GOODMAN, i. m. 5. (magyarul: i. m. 27.).

²¹ Uo.

²² Uo. 37. (magyarul: i. m. 41.).

²³ Uo. 38.

lévő keresztre feszítésre az igazi hívók úgy tekintettek, mint magára a csodá-
san újra jelenvalóvá tett eseményre – mintha az esemény történeti azonossága
oly összetett volna, hogy azonosként megtörténhetne különböző időkből és
helyeken, nagyjából úgy, mint ahogy Krisna isten tudott a jól ismert legenda
szerint számtalan tehénészlánnyal egyidejűleg szeretekezni.²⁴

A művészet egyszerre több és kevesebb is, mint a reprezentált dolog *mimé-
zise*. Több, mert *maga a valóság* jelenik meg újra valamilyen ábruhában, és ke-
vesebb, hiszen még a legnyersebb jelölés vagy szimbólum is elegendő ahhoz,
hogy a valóság művészi reprezentációjaként funkcionáljon (ez utóbbiban igaza
van Goodmannek). Amint Gombrich egy híres esszéjében írta: „A bálvány ar-
ra szolgál, hogy helyettesítse az Istent az istentiszteleteken és a szertartásokon
– tehát ez egy ember készítette Isten, pontosan olyan értelemben, ahogyan a
vesszőparipa ember készítette ló; tovább kétkedni benne már a család árnyé-
kát vetné rá.”²⁵ Gombrich a következőképpen foglalja össze a helyettesítés-el-
méletet: „Minden művészet »képmás-készítés«, és minden »képmás-készítés« a
helyettesítők alkotásában gyökerezik.”²⁶

Érdemes ezen a ponton egy rövid kitérőt tenni, hogy eloszlassunk egy – ha
fogalmazhatok így – roppant tanulságos félreértést. Richard Wollheim és más
Gombrich-kritikusok értelmezése szerint Gombrich úgy gondolja, hogy ideá-
lis esetben a reprezentált és művészi reprezentációja tökéletesen azonosak.
Wollheim még azt is hozzáfűzi ehhez, hogy „ha úgy vesszük, hogy egy tárgy-
ról készült kép ugyanaz, mint maga a tárgy, akkor vajon mi csodálnivalónk ma-
rad még a képen?”²⁷ Gombrich helyettesítés-elméletének efféle értelmezése az
észlelés pszichológiájára vonatkozó gombrichi spekulációk súlyos kétértelmű-
sége miatt tűnhet csak elfogadhatónak. Gombrich mindenképp jobban tisztá-
ban volt azzal, hogy „az érintetlen szem és az abszolút mértékben adott”²⁸ mí-
tosz. Az, ahogyan végül is a valóságot látjuk, a vizuális percepció ingereire
irányuló összetett értelmezési folyamat eredménye,²⁹ melyet az észlelés psi-

²⁴ DANTO, i. m. 32.

²⁵ GOMBRICH, E. H., *Meditations on Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*,
London, 1973, 3. (magyarul: GOMBRICH, Elmélkedés egy vesszőparipáról, avagy a művészi
forma gyökerei, ford. Rohonczy Karalin, in HORÁNYI [szerk.], i. m. 1982, 15–25., 19.)
²⁶ GOMBRICH, i. m. 22.

²⁷ WOLLHEIM, R., *On Art and the Mind*, Cambridge, Massachusetts, 1974, 277. Meg kell
azonban jegyezni, hogy Wollheim kritikája Gombrich *Művészet és illúzió* című könyvére vonat-
kozik. Ez a kritika meglehetősen elterjedt, megtalálható Goodman és Danto műveiben is. Mind-
ketten egyetértően idézik a Virginia Woolfnak tulajdonított kijelentést: „A művészet nem a világ
másolata. Az istenverte dolgokból egy is elég.” Vö. GOODMAN, i. m. 3. (magyarul: i. m. 26.).
²⁸ Idézi: GOODMAN, i. m. 8. (magyarul: i. m. 28.).

²⁹ Ez Gombrich *Művészet és illúzió* című könyvének (ford. Szabó Árpád, Gondolat, Budapest,
1972) középponti gondolata, lásd például 16. (Eredetileg: GOMBRICH, *Art and Illusion*,
London, 1960.)

chológiája vizsgálg. Nagyrészt ez a külső valóságot az érzékelésünkről, illetve
a művész érzékelésétől elválasztó pszichológiai gát a felelős azért a meglepő
hiányért, hogy nincs szabály a valóság megfelelő művészi reprezentációjára,
ugyanakkor éppen ez a szabályozatlanság tette lehetővé, hogy a művészettör-
ténétből ismert stílusvariációk kifejlődjének.³⁰ Enélkül a korlát nélkül értelmet-
len lenne a képi reprezentáció; ha úgy látnánk a világot, ahogy az van, akkor
igaza volna Platónnak abban, hogy minden művészet csalás. Másképp megfo-
galmazva: látásingereink interpretációjának fázisában keletkezik valóságészle-
lésünknek az az alapvető és maradandó többértelműsége, amelyet a művész
kihasználhat, hogy a valóság *illúzióját* alkossa meg. Gombrich érvelése hatá-
rozottan abba az irányba mutat, hogy a művészet ugyanazt a hatást akarja ki-
váltani a szemlélőből, mint amit a valóság maga, minthogy a vizuális percepci-
óból fakadó többértelműség lehetővé teszi a reprezentált és a reprezentáló
felcserélését. Vagyis, míg Gombrich eredeti helyettesítés-elmélete nem zárta ki
a reprezentált és a reprezentáló közötti drámai különbségeket (gondoljunk a
ló és a vesszőparipa közötti különbségre), sem azt, hogy a megfigyelő is szá-
mol ezzel a különbséggel, addig a *Művészet és illúzió*ban megfigyelhető az az
irányultság, hogy Gombrich a művészi reprezentáció minden formáját a *trompe
d'oeil* effektusának rendeli alá.

Valószínűleg Gombrichnak a nem naturalista művészettől való idegenkedé-
se lehetett az oka annak, hogy összekeverte a két elképzelést, és hagyta, hogy
az eredeti (és helyes) helyettesítés-elméletét elrontsák naturalista előítéletei (ez
utóbbit jogosan kritizálta Wollheim).³¹ Ha ez észrevétlen marad, végül a repre-
zentáció episztemológiai modelljének győzelmét fogja elhozni. Magának a va-
lóságnak és művészi reprezentációjának ekképp feltételezett hasonlósága az *an-
sich* – és mindörökké megismerhetetlen – valóság és a transzcendentális ego an-
titezisének eredményezi, míg a kettő közötti kognitív kapcsolat a percepció psi-
chológiájának kvázi-episztemológiai szabályai szerint lesz megállapítva. Az ere-
deti helyettesítés-elmélet *nem* igényli a reprezentált és művészi reprezentációja
hasonlóságát, épp ezért nem fenyeget az a veszély, hogy visszatérít minket az
episztemológiai modellhez. Magától értetődik, hogy az episztemológia tanács-
talan az olyan kérdésekkel szemben, hogy egy egyszerű bot miért és hogyan
reprezentálhat egy lovat.

³⁰ GOMBRICH, *Art and Illusion*, i. m. 17. (magyarul: i. m. 22.).

³¹ Gombrich az évek folyamán folyamatosan eltávolodott az Elmélkedés egy vesszőpari-
páról-ban kifejtett nézeteitől és egy naturalistább művészettelfogáshoz közeledett. A *Művészet
és illúzió*ban ugyan még elveti Arisztotelész mimetikus művészetelméletét, és tünai Apollóniosz
kifinomultabb nézetei mellett teszi le a voksát (vö. *Art and Illusion*, 154.; magyarul: i. m. 171.),
újabb tanulmányában viszont, a *The Image and the Eye*-ben (London, 1982.) már nem annyira
elutasító Arisztotelésszel. A Gombrich által hangsúlyozott *felidézés (recall)* és *felismerés (re-
cognition)* (lásd például 12.) vélhetőleg jelentősen megerősítette naturalista nézeteiben.

A helyettesítés-elmélet dantói változata megfelelőbb a gombrichinál, mivel Danto határozottan állítja, hogy a reprezentáció sohasem cserélhető fel azzal, amit reprezentál: „Ezerint az utánaátok élvezete ugyanolyan jellegű, mint a vágyképeké, ahol is a képzeltő számára nyilvánvaló, hogy egy vágyképet élvez, hogy nem ámfia magát azzal, hogy ez valami valóságos.”³² Ám ha a reprezentált valóság és reprezentációja nem hasonlítanak, és ha el akarjuk kerülni a két közötti viszony megállapításának az üres goodmani konvencionálisizmus felkínálta másik végétét, akkor hol kellene keresnünk az arany középutat? Danto tézise egyaránt eredeti és mélyreható. Nézete szerint a reprezentáció és a reprezentált valóság között szimmetrikus viszony állapítható meg. Ezek szerint nemcsak az a trivialis igaz, hogy a reprezentáció a valóság reprezentációja, hanem ennek az ellenkezője is: „Valami »valóságos«, ha kielégíti önmagát megjelölését, ugyanúgy, ahogyan valami akkor egy név »viselője«, ha egy név megnevezi.”³³ Nemcsak a reprezentáció a valóság szimbóluma, de a valóság is szimbóluma reprezentációjának, amint ezt számos modern festő ontológiai arroganciája demonstrálja.³⁴ Danto egy másik írásában tovább árnyalja a reprezentáció és a valóság szimmetrikus viszonyát állító tézisé, amikor kifejti, hogy „a művészi reprezentáció szoros logikai kapcsolatban van a *valóság távalatba helyezésével*.”³⁵ (Kiemelés – F. R. A.) Ezerint az elképzelés szerint a reprezentáció *szembehelyez* minket a valósággal, és csak ezáltal szerzünk tudomást a valóságról. Amíg a valóság nem reprezentált, addig mi is a részei maradunk és nem tudjuk a valóság fogalmát tartalommal telíteni. Csak akkor lehet foglalnunk a valóságról, ha viszonyulunk hozzá, de ehhez az kell, hogy kívül álljunk rajta. Akkortól fogva van valóság, ha szemben állunk vele.

Ezen a ponton megkérdendhetnénk, hogy miért a reprezentációnak jut az a kitüntetetés, hogy a valóság-fogalmunkat tartalommal képes telíteni. Az olyan episztemológusok mint Kant, Schopenhauer vagy a *Tractatus* Wittgensteinje szerint a valóság és a transzcendentális ego szembenállását posztulálták, és a transzcendentális ego, mint a valóságról nyerhető tudás lehetőségfeltétele, a valóságon kívül helyezkedett el. Danto mégis kitart amellett, hogy a tudomány (és az episztemológia) nem képes tartalommal megtölteni realitásfogalmunkat. Csak a művészi reprezentáció – és a filozófia – képes erre, mert ezek vizsgálják a nyelvet és a valóság, vagy a látszat (a reprezentáció) és a valóság közötti hasadást.³⁶

³² Lásd: DANTO, i. m. 27. A fantázia és a képzelőerő éles szemű és tanulságos megkülönböztetéséhez vö. SCRUTON, R., Fantasy, Imagination and the Screen, in uő, *The Aesthetic Understanding*, London, 1983.

³³ DANTO, i. m. 84.

³⁴ Az „ontológiai arrogancia” meghatározását lásd DANTO könyvének negyedik részében.

³⁵ DANTO, Artworks and Real Things, in PHILIPSON, M. – GRUDEL, P. J. (eds.), *Aesthetic Today*, New York, 1980, 323. Lásd még: DANTO, *A közhely...* i. m. 82.

³⁶ DANTO, *A közhely...* i. m. 83.

Ha meg akarjuk magyarázni, hogy miért csak a reprezentációnak van meg az a képessége, amivel Danto felruházza, akkor a történelmi reprezentáció tartogatja számunkra a legközből tanulságot. Mint azt később látni fogjuk, a történetírás még a művészetnél is paradigmátikusabb a reprezentáció szempontjából. Az egyszerűség kedvéért tételezzük fel, hogy a történetész által létrehozott, a múltat reprezentáló narratívum általában nagy számban tartalmaz múltbéli állapotokat leíró egyedi kijelentéseket. Ezek a narratív állítások, leíró funkciójuk mellett individualizálják is azt a történelmi elbeszélést, amelynek részei. A történelmi elbeszélés az, amivé a benne található kijelentések teszik. Ezek a megfontolások megkövetelik tőlünk, hogy – amint azt már máshol kifejtettem³⁷ – posztuláljunk egy új logikai entitást: a *narratív szubsztanciát*. Ezt az új logikai entitást a következőképpen lehet meghatározni: Egy történelmi elbeszélés narratív szubsztanciája azon kijelentéseinek halmaza, melyek együttesen megtestítik azt a múlt-reprezentációt, amelyet a szóban forgó történelmi elbeszélés megvalósít. Így a történelmi elbeszélés kijelentései nemcsak a múlt leírásai lesznek, hanem egyénítik, meghatározzák egy efféle narratív szubsztancia természetét. Ez lehetővé teszi, hogy bevezessük az „N1 = P” típusú kijelentéseket, amelyben N1 egy narratív szubsztanciára (azaz, kijelentések egy adott halmazára) utal, P pedig arra a tulajdonságra, hogy tartalmazza a *p* állítást. Vegyük figyelembe, hogy N1 egy kijelentéshalmaznak a neve, ezért nem összekeverendő magával a narratív szubsztanciával, minthogy a neveket meg kell különböztetni attól, amit megneveznek. Nyilvánvaló lesz, hogy az „N1 = P” típusú állítások – amelyekről elmondható, hogy a *P* állítás *narratív jelentését* fejezik ki – analitikusan mindig igazak, minthogy az N1 név jelentése magában foglalja azt a tulajdonságot, hogy tartalmazza *p*-t. Az „N1 = P” típusú kijelentések analitikus jellege a narratív logika központi tétele. Mindebből látszik, hogy a narratív szubsztancia nem ad hozzá semmit ahhoz, amit a történelmi elbeszélés egyes kijelentései elmondtak már a múltból. Ennek ellenére a narratív szubsztancia nélkülözhetetlen posztulátum a történelmi reprezentáció tárgyalásakor. Ez azt mutatja, hogy a narratív szubsztancia fogalma tökéletesen alkalmas rá, hogy betöltsen azoknak a nem-referenciális báboknak a szerepét, amelyeket Goodman reprezentációról vallott nézeteinek bírálatakor, valamint Gombrich és Danto nézeteinek méltatásakor emlegettünk. A narratív szubsztanciák, ezekhez a bábokhoz hasonlóan, úgymond megbújnak azok mögött a tulajdonságok mögött, amelyek valóban hozzájuk rendelhetők, viszont, megint csak a bábok módjára, a reprezentáció lehetőségfeltételének szükségszerű posztulátumai, mivel csak ezek teszik lehetővé, hogy a (történelmi) valóság idegen közegeben mutakozzon meg (azaz a narratív univerzumban, amelynek a narratív szubsztancia részét képezi).

³⁷ ANKERSMIT, *Narrative Logic*, i. m. 5. fejezet.

Ez mindennekelőtt azt mutatja, hogy igaza van Dantónak, amikor tudomány és reprezentáció különbözőségét hangsúlyozza. A reprezentáció ugyanis magában foglalja a narratív szubsztanciáknak, mint logikai báboknak a posztulálását, s ezek a tudományban redundanciának minősülhetnek. A logikai bábok a reprezentáció nyelvének átlátszatlanóságát eredményezik, s ez ismeretlen a tudományban: minden műltra vonatkozó állítást magához vonz az adott narratív szubsztancia gravitációs mezeje, s ennek köszönhetik narratív jelentésüket. A tudomány esetében az állításoknak csak az igazsága vagy az érvényessége az érdekes; a (történelmi) reprezentáció esetében viszont a múltról tett állítások igazsága többé-kevésbé garantált – csak az számít, hogy kijelentéseknek egy bizonyos sorát helyezték kilátásba, nem pedig egy másikat, s a kijelentéssorozat összeállításának jellegét a narratív szubsztancia határozza meg. A helyettesítés reprezentációelmélete által megkövetelt logikai bábok a tudomány és a reprezentáció közötti különbséget jelzik.

Ez elvezet minket második kérdésünkhöz. Hogyan értjük Danto azon állítását, miszerint a reprezentáció „távlatba helyezi a valóságot” és „egy valóság-fogalom” megjelenését idézi elő? A legfontosabb tényező itt az, hogy a valóság-fogalom kategóriája legalább annyira báb-kategória, mint amennyire az ímént tárgyalt narratív szubsztanciák azok. Hiszen indokolt volna úgy meghatározni a valóságot, mint valamit, amihez képest állításaink igazak. Ha azonban elfogadjuk ezt a meghatározást, akkor a kategória kognitív redundáns lesz, mint ahogy nem teszi lehetővé, hogy többet mondjunk a valóságról, mint amennyit használat nélkül is elmondhatnánk. Bizonyára nem akadályozná a tudomány fejlődését, ha törölnénk szótárainkból a „valóság” szót. A tudományos kijelentések és elméletek így is kellő világossággal meghatározzák a dolgokat és a valóság-fogalom kategóriája voltaképpen még komoly akadálnak is tűnhet a tudományos vitákban. Ahol a dolgok és a szavak közötti viszony megfelelően tisztázva van, ott a valóság-fogalom kategóriájának nincs sok haszna.

A reprezentáció esetében viszont a helyettesítéselmélet bábjai megkövetelik a „valóság-fogalom” kiegészítő bábját. Tételezzük csak fel, hogy elhagyjuk a fogalmat reprezentációelméletünkéből. Ez ahhoz vezetne, hogy elveszítenénk azt az entitást, amelyhez képest a (történelmi) reprezentáció valamennyi állítása igaz lehet. Ennek az entitásnak az elhagyásával a narratív szubsztancia is szét-esne: nem maradna semmi, amit reprezentálni kell. Nem kétféle, hogy továbbra is támadni fogják a valóságfogalmat, mint metafizikai redundanciát; végül is bárki az ellentmondás veszélye nélkül állíthatja, hogy minden, ami kívül esik a tudományon, az rosszul megalapozott képtelenség. Az efféle szcientista megközelítés ugyanakkor nem egy újabb reprezentációelmélet kiindulópontja lesz, hanem egy reprezentációelmélet kifejlődésének akadályozója.

Ily módon a következő szimmetrikus képhez jutunk el: a történetész műltra vonatkozó állításait két olyan logikai báb (a narratív szubsztancia és valóságfo-

galmunk) között találjuk, amelyek közül egyik sem ad hozzá semmit a világra vonatkozó tudásunkhoz. Ezek az állítások igazak az utóbbi báb, a valóság felől nézve, és igazak a másik, a narratív szubsztancia bábjára felől nézve is, hiszen minden „N1 = P” állítás vagy „N1 tartalmazza P-t” állítás – amelyben fennáll, hogy P állítást tartalmazza N1 és amelyben P azt a tulajdonságot jelöli, hogy tartalmazza P-t – analitikusan szükségszerűen igaz. A narratív szubsztanciák a történelmi valóság reprezentációi. Pontosan ugyanazzal a helyzettel találkozunk, mint Madame Tussaud Napóleonjának esetében. Ott is szükségünk van egy olyan báb jelenlétére, amelyre nézve a „valóságos” Napóleonról tett kijelentéseink is igazak. Következésképpen egyetérthetünk Danto meglátásával, miszerint a reprezentáció távlatba helyezi a valóságot, hogyha ez alatt azt értjük, hogy a reprezentációban (szemben a tudománnyal) két logikai báb helyezkedik szembe egymással, és ez a szembehelyezkedés a reprezentáció lehetőségeinek feltétele.

Kétségtelenül igaz, hogy Danto tételének, „esse est representari”,³⁸ idealista csengése van, hiszen gondolatmenete végső soron ahhoz a következtetéshez vezet el, hogy a történelmi valóság az, aminek gondoljuk. Elismerhetjük a művészek az ábrázolás [representation] szabadságát, hiszen megfelelő művészeti nevelést kapva és a kritikai szemléletet elsajátítva, nem arra tanítottak, hogy fiktusok legyünk, akik megmondják a művészeknek, hogy a valóság különbözőik reprezentációjától. Ám a történelmi reprezentáció esetében általában magától értetődőnek tartják az efféle nyárpolgári magatartást. Sőt, sokan úgy vélik, hogy a történelmi viták – a művészeti divatok körül folyó vitákkal ellentétben – eldönthetőek. Számos történetész és filozófus egyenesen meg van győződve arról, hogy a történelem tudomány.

Megkockáztatva, hogy a paradoxonok iránti perverz vonzódással foglalkozni, az alábbiakban azt fogom kimutatni, hogy ennek épp az ellenkezője igaz. Ha a fenti gondolatmenetet idealistának tekintjük, akkor a történetírás még a művészetnél is idealistábbnak fog tűnni. A fejezet hátralévő részében viszont épp azt kísérlem meg bemutatni, hogy nincs értelme a történetírást idealistának nevezni. Sőt, amennyiben a reprezentációnak még ez a „legidealistább” formája is mentes a szó hagyományos értelemben vett idealizmustól, akkor a dolgok jelen állásából nem következtethetünk arra, hogy a reprezentáció kérdése a realizmus és az idealizmus közötti régi vita transzcendálása. Ezt a vitát az episztemológia szüli, nem a reprezentáció.

Ami a reprezentációt illeti, látni fogjuk, hogy a művész sokkal kényelmesebb helyzetben van, mint a történetész. Akármennyire is hangsúlyozzuk Gombrichot

³⁸ Annak fényében, amit az első szakaszban lártam, megkockáztatom, hogy Danto „esse est interpretari”-ját így parafrázáljam, vö. DANTO, *A közhely... i. m.* 124.

az eszközt a gyakorló történészek gyakran elvetik, vagy ha nem is vetik el, akkor is üresnek és félrevezetőnek bizonyul. A legkézenfekvőbb alternatíva a kronológiába vetett bizalom (egyfajta történelmi perspektíva), és az okozatiság, a pszichológiai, a szociológiai törvények, stb. figyelembevétele. De a történeteszek növekvő kétségei a társadalomtudományok irányából várható segítséget illetően azt mutatják, hogy ezek a segédesszközök is sokat veszítettek húsz évvel ezelőtti népszerűségükből.

A múltban csak a modális természetű különbségek mentén rajzolódnak ki éles kontúrvonalak: elválasztják a *megtörténtet* attól, ami *megtörténhetett volna*, ám mégsem történt meg (és még ezek a kontúrvonalak is csak a tények meg lehetőségi elemi szintjén találhatók). Azok a kontúrvonalak viszont, amelyekkel a művész dolgozik, a tekintete előtt lévő világ *belső* kontúrvonalai. A történész számára a kontúrok a *létezőt* és a *nem létezőt* különböztetik meg. Saját világunk művészi reprezentációiban könnyen felismerhetünk megszokott mintákat (fákat, embereket, épületeket stb.), ám a múlt esetében ezek a minták sohasem adottak, a történésznek mindig fel kell tárnia, vagy posztulálnia kell azokat. Kétségtelen, hogy egy elemi (ezért érdektelen) szinten bizonyos minták hajlamosak újra megjelenni a múltban is, ám amint fontosabb történelmi kérdésekhez érünk, a történelmi jelenségek már nem felismerhetők azon a módon, ahogyan mindennapi életünk tárgyait felismerjük. A történelem esetében olyan ez, mintha egy nyulat vagy egy kacsát kellene felismernünk a jól ismert nyúl-kacsa rajz alapján, anélkül azonban, hogy valaha is láttunk volna ilyen állatokat. A történésznek nagyjából az ellenkezőjét kell tennie, mint a Rohrschach-teszt megválaszolójának: fel kell ismernie egy korábban ismeretlen mintát egy olyan elegyes halmazban, amely többé-kevésbé ismerős dolgokból: hajdandvult emberek tetteiből, írásaiból és gondolataiból áll.

Hogya ezek szerint a történésznek még a művésznél is nagyobb kognitív nehézséget jelent a megismerés, hogy ha feladata felhő-alakzatoknak más felhő-alakzatoktól való elkülönítéséhez hasonlít, és hogyha semmi sem tűnik biztosnak és rögzítettnek számára, csak a történetírás hagyományai, gyakorlatai, esetleg előítéletei, akkor vajon van-e esélye a történésznek arra, hogy elkerülje az idealizmust, és azt, hogy előítéletekkel terhelt és bejártott eszmék alapján modellezze a múltat? Nem az tűnik inkább valószínűnek, hogy kénytelenek vagyunk a történetírást idealista módon értelmezni, hiszen *minden* diszciplína közül (még a művészetet is beleértve) egyedül a történetírás tárgya az, amely nélkülözi a saját lényegiséget, és csak a történeti reprezentációknak köszönhetően kezd létezni? Itt egy olyan általánosabb filozófiai problémával találkozunk, amit a történelmi értelmezés elemzése hoz felszínre. Az imént leírtak fényében nyilvánvaló, hogy a történelmi reprezentáció kérdése a legmegfelelőbb háttér a realizmus és az idealizmus tárgyalásához. Senki sem fogja elhinni egy pillanatra sem, de a gyakorló történészek biztosan nem, hogy a múlt nem több,

köveve a világ vizuális percepciójának bizonytalanságait, nem szabad megfeledkeznünk eközben arról, hogy egy táj, egy emberi arc stb. olyan módon adott számunkra, ahogyan a múlt sohasem. Éppen Gombrich könnyed áttérése az illúzióelméletről a naturalizmusra figyelmeztet arra, hogy a művészet kapcsán felmerülhet ugyan a „nézz és láss” ideológiája, ám ez a történetírásban sohasem volna elfogadható. Mondhatnánk úgy is, hogy a művészi reprezentációban megjelenített tárgyak „rokonértelműek” azokkal a tárgyakkal, melyeket a történelmi reprezentáció sem jeleníthet meg a maguk valójában. A múltat a művészi reprezentációnál is erősebben meghatározza az, ahogyan reprezentálják. Nem arra az egyszerű tényre gondolok itt, amely annyi gondot okozott Oakeshottnak, Collingwoodnak és Goldsteinnek,³⁹ azaz, hogy a múltat nem szemléltethetjük közvetlenül, ahogyan a tájakat és az emberi arcokat szemléljük. Engem az foglalkoztat inkább, hogy a történetírásban a reprezentálót a reprezentálthoz körtől szálak sokkal gyengébbek, mint a művészetben. A történelmi reprezentációknak nem annyira történelmi valóság mond ellent, mint inkább más történelmi reprezentációk;⁴⁰ a művészetben meggyőzőbben lehet arra hivatkozni, hogy milyen is a valóság, mint a történelemben. A történelmi valóság a klasszikus színházakhoz hasonlítható, ahol a díszlet különböző síkjai egyre beljebb esnek a proscéniumtól. Melyik színpadra tekint a történész? Vélhetőleg semmiféle akadályba nem ütközik a tekintete, figyelme ellenállás nélkül kalandozhat egyik díszletsíkról a másikra, hiszen semmi sem merev vagy rögzített itt; minden enged a legkisebb nyomásnak is. A reprezentáció legfőképpen a határokat jelző kontúrvonalakon múlik, azon, hogy hol „végződik” egy tárgy vagy egy entitás, és hol „kezdődik” egy másik. Az előtér és a háttér kontrasztjával foglalkozik, a fontos és a lényegtelen ellentétével. Ha ezt megfontoljuk, akkor egy pillanatra sem lehet kétséges, hogy például az égbolt és a fák közötti kontúrvonal, amelyet a festő helyez a vászonra, sokkal élesebb annál a kontúrvonalnál, amelyik Hazard *Crise de la conscience européenne* (Az európai tudat válsága) című művét elválasztja a felvilágosodástól, vagy annál, amelyik a felvilágosodás különféle szemléletmódjai között van. A kontúrok úgy helyezkednek el, és a történelmi reprezentáció is olyan, ahogyan és amilyenek azt a történészvitákban elfoglalt pozíciók éppen megkövetelik.

A festő számára adott a keret, a vászon, valamint adottak a perspektíva szabályai, amelyek lehetővé teszik számára, hogy meghatározza a kérdéses kontúr- és határvonalakat. Noha Fain szerint⁴¹ találhatunk érveket amellett, hogy a spekulatív rendszerekben a történész is hasonló kisegítő eszköz felhet, ám ezt

³⁹ A filozófiatörténetben konstruktivizmusként ismertté lett irányzatra utalok. Lásd *History and Theory*, 16 (1977).

⁴⁰ ANKERSMIT, *Narrative Logic*, i. m. 245.

⁴¹ FAIN, H., *Between Philosophy and History*, Princeton, 1971.

mint egyik eszménk – és mégis, korábban már láthattuk, hogy az idealista tétele különösen meggyőző a történetírás esetében. A történelmi reprezentáció elfogadhatónak látszik mind a realista, mind az idealista pozíció számára. A történetírás tehát a még a művészetnél is alkalmasabb terep az idealizmus és a realizmus vitájához, mivel ez a *par excellence* reprezentatív diszciplína.

A történelmi reprezentáció mindenekelőtt lehetővé teszi, hogy pontosítsuk az idealista és a realista pozíciók jelentését. A történelmi reprezentációban kétféle logikai bábbal találkozunk; a narratív szubsztanciákkal és a valóságfogalommal. Hogyha az előbbi bábnak tulajdonítunk ontológiai státuszt, akkor az idealizmushoz jutunk; a valóság fogalmának ontologizálása pedig a realizmust eredményezi. Ám egyik esetben sincs semmi szükség ontológiai elkötelezettségre; mindkét út végén pusztán logikai bábokat találunk, akár az idealista, akár a realista irányt követjük. Így aztán teljesen érdektelen, hogy idealisták vagy realisták vagyunk vagy éppen egyszerre mindkettő.

A realizmus és az idealizmus vitájában ezt az állásfoglalást leginkább a semlegesség jellemzi, vagy talán megfelelőbb lenne a vita két alternatívája közötti pártatlanságot mondani. Ugyanúgy ítéli meg realistákat, mint az idealistákat. Egyfelől dönthetünk úgy, hogy csak logikai bábokat látunk, amennyiben el akarjuk kerülni az állásfoglalást az ontológiai kérdésben, ám ebben az esetben álláspontunkkal el kell határolódnunk a narratív szubsztanciáktól és a valóságfogalomtól is. Másfelől dönthetünk úgy is, hogy a valamiképpen igaz kijelentéseket a *valóságra* vonatkoztatva tekintjük igazaknak, ám ekkor nemcsak a valóságfogalmat, hanem a narratív szubsztanciát is ontologizálnunk kell. Másrészt: az első esetben sem idealisták, sem realisták nem vagyunk, a másodikban viszont mindkettő. Ugyanakkor mindkét esetben jelentéstelenné válik a realista/idealista opciók közötti választás dilemmája, hiszen mi értelmé volna, mondjuk, a realizmust választanunk, ha ez szükségszerűen implicálná az idealizmus választását is egyben. Kilencven fokkal eltérve eredeti irányától, a kérdést már nem lehet értelmesen megválaszolni.

Végül, arra is fel kell hívni a figyelmet, hogy ha a reprezentáció helyett az episztemológiai választottunk volna a vita háterének, akkor nem juthatunk volna ilyen kielégítő eredményre. A tudás és a világ között nem találnánk olyan kapcsolatot, ami hasonló volna a tárgyalt két logikai báb szimmetriájához. Az episztemológia szókészletének használata csak a realizmus és az idealizmus közötti választás zavarához vezet; és csak a reprezentáció szókészlete teszi lehetővé számunkra, hogy a vitát megfosszuk jelentésétől, hogy aztán kielégítő konklúzióhoz vezessük.

A kortárs esztétika egyik legfőbb vitatott kérdése a műalkotás ontológiai státuszának problémája. Kétségtelen, hogy a műtárgyak, legyenek akár festmények vagy szobrok, adott paraméterekkel (súly, szín, kompozíció, stb.) rendelkező fizikai tárgyak is egyben, noha ebben a minőségükben nem vetnek fel különösebb ontológiai problémákat. Minthogy a művészetfilozófusok többsége nem is kívánja azonosítani a műalkotást annak fizikai jellemzőivel, ezért „arra jutottak, hogy posztuláljanak egy sajátosan nem-fizikai »esztétikai tárgyat«. Feltételezhetően ez volna a valódi műalkotás, esztétikai tulajdonságok hordozója. Ez a posztulátum virtuális dogmává vált a huszadik századi esztétikában.”⁴² Számtalan elméletet dolgoztak ki, hogy megmagyarázzák ezeket az esztétikai minőségeket, ám a legmeglepőbb mind közül Danto és Dickie híres „institucionális művészetelmélete” volt.

Az, hogy az idézetben említett *esztétikai tárgy* ontológiai státusza hirtelen központi jelentőségű kérdéssé vált, szorosan kapcsolódik a modern művészet fejlődésirányaihoz. Egészen pontosan a Duchamp *ready-made*-jeivel meginduló hagyományra gondolok. Ezek a ready-made-ek (pl. Duchamp piszoárja, Oldenburg földbe vajt lyuka, Warhol Brillo-doboz) azt a kérdést vetették fel, hogy miért válhattak műalkotásokká ezek a tárgyak, míg kevésbé híres párijai nem váltak azzá. Minthogy semmilyen különbség nem volt a ready-made-ek és műzeumon kívüli párijai között, szükségessé vált az esztétikai tárgy természetére irányuló ontológiai kérdés megválaszolása. Számtalan módon leírták már a modern művészetnek ezt a jelleményét. A ready-made-ek és közömbös párijai közötti rokéletes azonosságot alapul véve – jó okkal – beszélhetnénk például a „műtárgy dematerializációjáról”, de éppannyira helytálló volna „a művészet dezesztétizálásáról” beszélni. Ám a jelenleg tárgyalt kérdések kontextusában a művészetnek ezt az alakulását leginkább a reprezentáció legutóbbi és egyben legvégső győzelmeként írhatnánk le. Danto legalábbis hajlik arra, hogy ezt lásza benne. Gondolatmenete szerint éppen a művészi funkcióval ellátott ready-made-ek és a múzeumon kívül maradt párijai közötti rokéletes hasonlóság miatt nem vezethető már le a műalkotás az esztétikai tárgy fogalmából. Egy Watteau-festményről szólva például nyilvánvalóan fontos megkülönböztetni az esztétikai tárgyat a pusztá festéktől és a vászontól, mert ezt tekinthetjük az esztétikai jelentését hordozójának. Ám a ready-made-ek esetében az esztétikai tárgy teljes mértékben a „befogadóra van bízva”, és teljes mértékben azáltal határozódik meg, hogy *mi* milyen módon akarjuk szemlélni a műtárgyat. Hegeli szóhasználattal, a ready-made-ek a művészet *Aufhebung*-jai (megszüntelve megőrzés), a művészet pedig tisztán intellektuális, vagy ha úgy tetszik, filo-

⁴² TILGHMAN, B. R., *But Is It Art?* Oxford, 1984, 21.

zofikussá vált. A művészi reprezentációnak hagyományosan mindig szüksége volt egy idegen médiumra, hogy abban fejezze ki magát; az esztétikai tárgy fokozatos eltűnésével viszont a művészi reprezentációnak pusztán az eszméje marad, és ez paradox módon a ready-made-eknek a közönséges párjaikkal való azonosulásában nyilvánítja meg magát. Másképp megfogalmazva, a minden (művészi) reprezentációban benne foglalt logikai bábok ezúttal megmutatják, hogy valóban nem többek báboknál abban a megdöbbentő tényben, hogy nincs különbség a múzeumban illetve a fűszeresnél található Brillo-doboz között. Biztosak lehetünk benne, hogy a reprezentáció ezt a fázist már sohasem tudja meghaladni. Ugyanakkor persze az is elmondható, hogy a művészi reprezentáció története ezzel túljutott kulminációs pontján, és már el is indult, hogy visszatérjen az eredeti kiindulási pontjához. Talán nem szorul különösebb magyarázatra, hogy a ready-made-ek és érdektelen párjaik közötti hasonlóság hogyan függ össze a helyettesítés-elmélettel.

Az esztétikai tárgy fokozatos elrűnéssel egyidejűleg megkezdődik a műalkotás anyagi aspektusainak szubsztancializálódása. Többé már nem pusztán a valóságillúzió elérésének az eszközei, nem átlátszó rostélyok, amelyek *keresztüllátunk*, hanem elkezdik felhívni a szemlélő figyelmét „nyers” és értelmezetlen fizikai minőségeikre. A modern műalkotások rámutatnak arra a tendenciájukra, hogy úgymond *visszatérnek* saját fizikai minőségeikhez. Megvilágító erejű Dantónak az a megjegyzése, amellyel arra biztat, hogy a modern festmények figyeljük meg az ecsetvonást, „amint azt mondja magáról, hogy csak ecsetvonás, nem pedig valaminek a reprezentációja. A szobafestők elkülöníthetetlen ecsetvonásai viszont nem szólítanak meg minket ezzel, jóllehet ezek valóban nem reprezentációk, hanem ecsetvonások. Korunk talán legalányosabb festményein az efféle (vaskos, szálas, expresszionista) ecsetvonásokat, alkotók vagy az alkotók ideológusainak az intencióit meglehetősen együgyűséggel szó szerint véve, úgy olvasták, hogy azok (pusztán) valóságos dolgok.”⁴³

Nem látunk át többé a művészet reprezentáló médiumán, mert már csak magát a médiumot látjuk. A művészet olyan lett, mint egy metafora, amelynek nem található a szó szerinti értelme, mégis azzal éri el hatását, hogy ő maga válik szó szerintivé.

Valószínűnek tűnik, hogy valami hasonló történik a modern történetírásban is. A modern történetírás egyik legkülönösebb sajátossága az olyan könyvek népszerűsége, mint Le Roy Ladurie *Montaillouja*, Ginzburg híres *microstoriája*, vagy Natalie Davis *Martin Guerre visszatérése* című műve, amelyeket a felfoghatunk a historiográfiai posztmodernség reprezentánsaiként is.⁴⁴ Azért

nevezhetők posztmodernnek, mert felismerték, majd önellentmondásnak minősítve elvetették a múltreprezentáció modernista vagy strukturalista célkitűzéseit, valamint azért, mert a múlt ezekben a művekben olyan, láthatóan triviális események áruhájaiban jelenik meg, mint egy inkvizíciós vizsgálat a tizennegyedik századi Montaillouban, mint egy elveszett férj igaz regénye. Homályos kozmológiai spekulációi, vagy mint egy elveszett férj igaz regénye. Amint az köztudott, a posztmodernizmus mindig kritikusan viszonyult a társadalmi valóság modernista, szcientista megközelítésének nagyszabású sémáihoz, és mindig tipikusan freudi részrehajlást mutatott afelé, amit triviálisnak, marginálisnak vagy lényegtelennek minősítve „elfojtottak”.

Csak hogy könnyen alulbecsülhetik ezeknek a posztmodernista munkáknak az igazi forradalmi jellegét. Amióta csak a történetírás öntudatra ébredt és szembesült önmaga elé kitűzött feladatával, azóta mindig arra törekszik, hogy a történelmi szövegben a múlt reprezentációját hozza létre. Akárcsak a naturalista festmények, a történelmi szöveg is arra buzdította csendben olvasóját, hogy *keresztüllásson* rajta, és éppúgy, mint a naturalista festmény ecsetvonásai, a történetész rendelkezésére álló nyelvi eszközök is lehetővé tették számára, hogy a (múltbéli) valóság *illúzióját* hozza létre. A történetfilozófia és különösen annak a narrativista ága vizsgálta a történetész eme nyelvi segédeszközeit, s ezekben a művészi reprezentáció esztétikai tárgyának az analógiát láthatjuk.

A posztmodern történetírással viszont megkérdőjeleződött mindezeknek az érvényessége. A *microstoriák* ahelyett, hogy az elbeszélő diskurzus idegen közegeben építették volna föl a múlt reprezentációit, inkább magukra vállalták azt a valóságot, amelyet korábban csak a történelmi reprezentációk által megmutatott múltaknak tulajdonítottunk. Nem meglepő, hogy Ginzburg azt nyilatkozta egyszer *A sajt és a kukacokról*, hogy az egy könyvhöz készített lábjegyzet volt. A hagyományos történelmi diskurzus *irrealitását* („ha elfogadjuk, hogy ebből a nézőpontból szemléljük a múltat, akkor...”) felcserélték a *ratio dírec-tá-va*, amelyben a történelmi *valóság* reprezentálja magát. Ginzburg Menocchio-ról szóló története a historiográfiai párja azoknak a modern festészetre jellemző ecsetvonásoknak, amelyek oly nagy előszeretettel irányítják magukra tekintetünket. Az esztétikai tárgy eltűnése a művészetben párhuzamos azzal az itt megfigyelhető jelenséggel, hogy fokozatosan eltűnnek azok az intentionalisták tételek, amelyeket a klasszikus történetírók kínáltak olvasóiknak. Csak a „múlt törmelékei” maradnak, vagyis nyers történetek láthatóan felettebb eseteleg történelmi eseményekről, amelyek a legtöbb kortárs történetíró éppannyira zavarba ejtik, mint a Duchamp ready-made-jei a hatvan évvel ezelőtti múzeumlátogatókat.

A „valóság” a modern festmények ecsetvonásaira emlékeztető módon elözönlötte a reprezentációt a posztmodern történetírásban. Akkor válik ez jól láthatóvá, ha megfigyeljük, mi volt az oka annak, hogy olyan sok kortárs törté-

⁴³ DANTO, Artworks, i. m. 335.

⁴⁴ A kortárs történetírásnak ezt a változatát a hatodik fejezet helyezi el a posztmodern hagyományban. Vö. Historiography and Postmodernism, in ANKERSMIT 1994, 162–181.

ténisz megírását és elborzasztott tudományáguk posztmodern megújítása. Gyakorta érthető okokból kifogásolják a *microstoriák* szegységtelenül anekdotikus jellegét, és emiatt arra gyanakodnak, hogy a *microstoriák* pusztán a történetírás régebbi hagyományain élősködnek. Mi maradna múltmegértésünkől, ha minden történelmi tárgyú szöveg a *microstoria* sajátosságait öltene magára? A régebbi tradíció mellett ugyan megférhet a mikrotörténelem is, de azért ez mégiscsak valamiféle luxus, amely sohasem volna képes helyettesíteni a valódi történetírást. Hiszen kit érdekelnek valójában Menocchió tűnődései, mikor még csak homályos elképzeléseink vannak a katolicizmus és a protestantizmus korabeli prométeuszi küzdelmeiről, vagy az európai gazdaságnak a Földközi-tengerről az Atlanti-térségbe való áthelyeződéséről, amelyet Braudel írt le.

Mindenekelőtt tisztáznunk kell, hogy mit értünk „anekdota” alatt. A legtöbb esetben, amikor anekdotákról beszélünk, akkor olyan *petite-histoire*-okra gondolunk, mint amelyeket például De Nohac, Zweig vagy Lenőtre írtak (az utóbbi igazán nagy mestere a műfajnak). Az anekdotikus történetírásban elbeszéltek események mindig következményei, és nem elindítói a náluk jóval átfogóbb történelmi folyamatoknak. Az efféle történetírásban elmeséltek úgy szólnak a történelem *hordalékának* tűnnek, amelyeket az idő folyama magával görgött. Pontosabban fogalmazva, a *petite-histoire*-ok mikrotörténelemben elmondott események nem reprezentálják saját korukat, hanem *ezeket* reprezentálják más események (azok, amelyeket komolyabb történések beszélnek el). A történelem kereké forgatja őket, ám ők maguk nem mozgatnak meg semmit. Lenőtre a francia forradalmat kísérő jelenségeket vizsgálja, képtelenség volna viszont azt állítani, hogy a forradalom volna a kísérőjelensége azoknak az eseményeknek, amelyeket ő elbeszél. Ezzel elérkeztünk ahhoz, hogy rámutassunk az efféle anekdoták és a posztmodern történetírás állítólagos „anekdotizmusa” közötti különbségre. A posztmodern történetírás *microstoriái* oly módon függetlenek az időtől, ahogyan ez az anekdotákról sohasem mondható el. Úgy is mondhamánk, hogy a *microstoriák* mozdíthatatlan sziklákként állnak az idő folyamában. Menocchio elképzelései nem vezethetőek le abból az *ouillage mentalból*, ami korát jellemezte (ellenkező esetben valóban anekdotikusnak nevezhetnénk Ginzburg könyvét); és a *microstoria* sem próbálja megértetni velünk, nem magyarázza el, hogy az mi is lehetett. A *microstoriák* nem reprezentálnak semmit, és *azokat* sem reprezentálhatja semmi.

A *microstoriák* hatására a történetírás már csak önmagát reprezentálja, ezek a művek az önreferencialitásnak olyan képességére tesznek szert, ami nagyon hasonlít néhány modern festő által használt kifejezőeszközhöz. Éppúgy, mint a modern festészetben, itt sem az a cél már, hogy a történelmi mű egy, a reprezentáció mögötti „valóság”-ra utaljon, hanem az, hogy a „valóság” felszívódjon magában a reprezentációban. Meglepő párhuzamosságot fedezhetünk tehát fel

a művészet és a történetírás legújabb fejleményei között, továbbá számíthatunk arra, hogy a párhuzam alaposabb vizsgálata a változásaikat illetően is további tanulságokhoz fog vezetni.

5. KONKLÚZIÓ

Arra a felismerésre jutottunk, hogy a reprezentáció szóképlete alkalmasabb a történetírás megértésére, mint a leírás és az értelmezés szóképlete. A történetíró tevékenysége lényegesen több a múlt leírásánál és értelmezésénél. A történetírás sok tekintetben a művészetre hasonlít, ezért a történetfilozófiának ajánlatos volna megszívlelnie az esztétika tanításait. A történelemfilozófia érdeklődési irányának megváltozása a különböző diszciplínák közti kapcsolatok hirtelen ártrendeződését vonta maga után. Minthogy mindkettő a világot reprezentálja, ezért a művészet és a történetírás közelebb vannak a tudományhoz, mint a kritika és a művészettörténet, mivel a jelentésmegértés a két utóbbi mező sajátossága. Világossá vált az a némiképp meglepő tény, hogy a történetírás bizonytalanabb a világ reprezentációjában, mint a művészet. A történetírás a mesterségesebb, és még a művészetnél is inkább elmondható róla, hogy kulturális kódok kifejezője.

Talán a megbízható alapok szokatlan hiányának köszönhető, hogy a történetírás alkalmasabb paradigma bizonyos filozófiai kérdések vizsgálatakor. Úgy találtuk, hogy a jelentést a történetírás szüli (és a hermeneutikai értelmezés vizsgálja egy későbbi fázisban). Megállapítottuk azt is, hogy az episztemológia, amit szabályozott reprezentációként foghatunk fel, szintén a történelmi reprezentáció általános közegében tanulmányozható eredményesen. Ugyanez elmondható a realizmus-idealizmus vitáról is. Kimutattuk, hogy a reprezentáció mindig feltételezi az areferenciális logikai báboz két csoportjának jelenlétét, és hogy a logikai báboz közötti szimmetria megzavarása hozza létre a realista és az idealista pozíciókat. Az episztemológia erősen hajlik arra, hogy megzavarja ezt a szimmetriát, ezért az egész vitának igencsak korlátozott jelentősége van.

Végül, a művészet és a történetírás legújabb fejleményei arra mutatnak rá, hogy a történetírás milyen mélyen szervesült része kortárs kulturális világunknak, s hogy a kortárs festészettel, szobrászattal és irodalommal összefüggésben kell tanulmányozni. A modern történetfilozófia hiányosságai nagyrészt azzal magyarázhatóak, hogy nem vette figyelembe a történetírás kulturális jelentőségét.